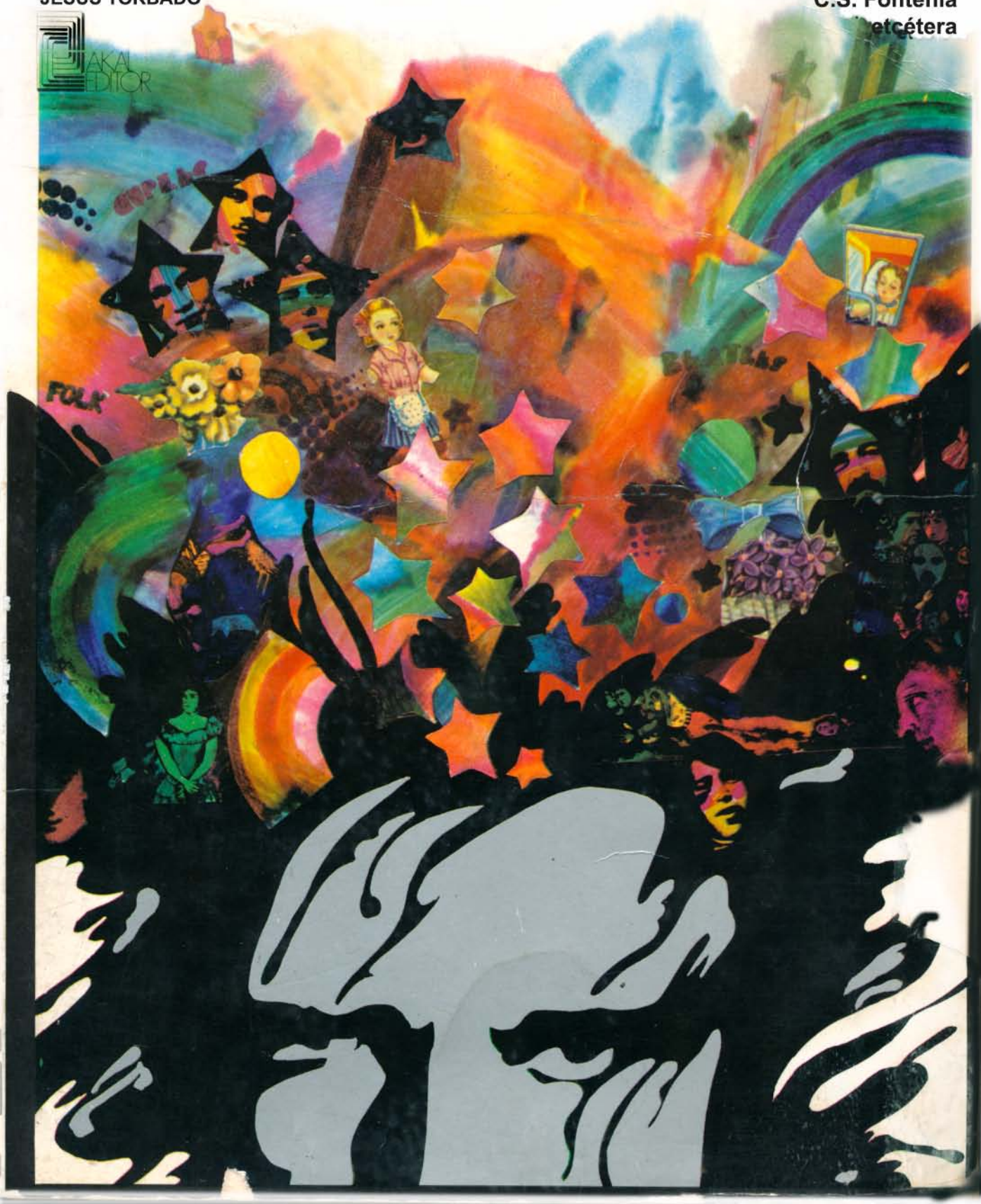
GRAN ENCICLOPEDIA DE LA MÚSICA

POP 1900/1973

Dirigida por :
JOSÉ MARÍA ÍÑIGO &
JESÚS TORBADO

Colaboran:
José Luis Álvarez
J.M. Caballero Bonald
Joaquín Díaz
H. Vázquez Azpiri
C.S. Fontenia
etcétera

AKAL EDITOR



ENCICLOPEDIA DE LA MUSICA

POP

1900
1973

El Bardino
P.C.

Dirigida por

JOSE MARIA IÑIGO & JESUS TORBADO

Coordinación:

VICTORINO DEL POZO
y CHARO MARTINEZ GARIN

Realización artística:

RICARDO SEGURA
y FRANCISCO J. PEREZ

Copyright Mundial 1973

AKAL EDITOR
Calle Sánchez Barcáiztegui, 40.
Madrid-7. ESPAÑA

Impreso por:
HAUSER y MENET, S. A.
Plomo, 19. Madrid-5.

Depósito Legal: M. 18.811 - 1968.

Printed in Spain

INDICE

CAPITULO I.—«CANCION FOLKLORE», por Rafael Benedito y Joaquín Díaz.

CAPITULO II.—«EL "JAZZ": PRIMER LATIDO DE LA MUSICA NO CULTA», por Paco Montes, J. Claudio Cifuentes y Jesús Torbado.

CAPITULO III.—«LA MUSICA "POP" DEL PRIMER TERCIO DE SIGLO», por Margarita Sánchez.

CAPITULO IV.—«TONADILLAS, CUPLES Y CANCIONES DE CONSUMO», por Manuel Vázquez Montalbán y Jesús Torbado.

CAPITULO V.—«EL TANGO», por Solly.

CAPITULO VI.—«COMEDIAS, "CROONERS" Y GRANDES ORQUESTAS», por Eduardo Chamorro.

CAPITULO VII.—«EL CANTE FLAMENCO», por J. M. Caballero Bonald y Manuel Ríos.

CAPITULO VIII.—«EL FOLKLORE LATINOAMERICANO», por Manuel Castellanos de Gorriti y Delia Porciana.

CAPITULO IX.—«ESPAÑA: CANCION DE POSGUERRA (1939-1955)», por Héctor Vázquez Azpiri.

CAPITULO X.—«LAS CANCIONES DE ITALIA», por Mercedes Arancibia.

CAPITULO XI.—«LA EXPLOSION DEL "ROCK AND ROLL"», por José Luis Alvarez.

CAPITULO XII.—«LAS CANCIONES DE FRANCIA», por Annette Duforn.

CAPITULO XIII.—«LOS RITMOS Y LOS BAILES», por Jesús Torbado.

CAPITULO XIV.—«EL "ROCK AND ROLL" EN ESPAÑA», por Miguel Angel Nieto, J. L. Alvarez (consultores) y Jesús Torbado.

CAPITULO XV.—«LIVERPOOL, CUNA Y REVOLUCION DE LA MUSICA "POP"», por Joaquín Luqui.

CAPITULO XVI.—«LA MUSICA NEGRA, DE AYER A HOY», por Victorino del Pozo.

CAPITULO XVII.—«EL "POP" EN AMERICA LATINA», por Leo Vanes y otros.

CAPITULO XVIII.—«EL "POP" DE HOY, ANTECEDENTES», por Carlos Tena y Jesús Torbado.

CAPITULO XIX.—«EL "POP" EN ESPAÑA», por Jesús Torbado.

CAPITULO XX.—«EL "POP" DE HOY, ULTIMOS CREADORES», por Vicente Cagiao, Alexander Agobian y Victorino del Pozo.

MUNDO JOVEN

CAPITULO V

EL TANGO

Por SOLLY

El Bardino P.C.

El tango es el producto, más que de un país, de una ciudad. A lo sumo, de esa ciudad —Buenos Aires— y de su vecina —Montevideo—, que la mira cara a cara, cruzando el Río de la Plata, que las une (y no separa), por más ancho que sea.

El famoso tango argentino antes que argentino es bonaerense; para ser más exactos, hijo del Río de la Plata. Por ello, cuando se habla de tango hay que pensar en una región muy delimitada. Allí nació, allí se desarrolló y allí surgieron sus compositores y letristas. Es un hecho casi ajeno al resto de la República Argentina, aferrada a sus aires nativos nacidos de la raíz española y matizados, como su protagonista el gaucho, con la savia india aborigen.

Es también música y canción de un tipo humano específico: **el porteño,** el hombre nacido en Buenos Aires, ciudad ya cosmopolita a fines del siglo pasado y formada por diversos aportes humanos: los nativos y los emigrantes, en su mayoría españoles e italianos (los «gallegos» y los «tanos» de tanto sainete y canción popular), condimentado con algunas ligeras pizcas de otras nacionalidades y razas, fundamentalmente judíos, franceses, alemanes, árabes y otros llegados de todos los rincones de la tierra, convocados por un país joven y generoso.

Es también el producto de una época que va desde fines del siglo pasado hasta los años 40. El tango adquiere su mayor importancia en la década de los 20, cuando la ciudad que le dio vida se transforma de una población casi campesina en la mayor metrópoli de habla castellana del mundo. Esa es su gran época, cuando la ciudad se convierte en una auténtica «cabeza de Goliat». El tango comienza a languidecer en los años 50 para entrar en vías casi de extinción en la actualidad, si el influjo de nuevas fuerzas, difíciles de prever, no lo impide y a pesar de los esfuerzos renovadores de algunos creadores aislados que luchan por su supervivencia.

El tango marcó toda una época, no sólo para Argentina, sino para el mundo; **le tangó argentin** invadió Europa y fue la danza de moda en los grandes salones, en los lugares populares de baile. Su canción se oía, se cantaba a través de todo el orbe. Fue un auténtico **hit** y hubiera sido «cabeza de lista» si las «cabezas de lista» hubieran existido en aquella época.

Pero, ¿qué es el tango? ¿Qué es musicalmente hablando? ¿Qué es como expresión poética de lo que podríamos llamar folklore ciudadano?

Sirvan estas pocas páginas de un hijo de Buenos Aires, de un enamorado del tango, como una ligera guía, como una rápida introducción para comprender esta manifestación musical y poética de una ciudad y de sus habitantes.

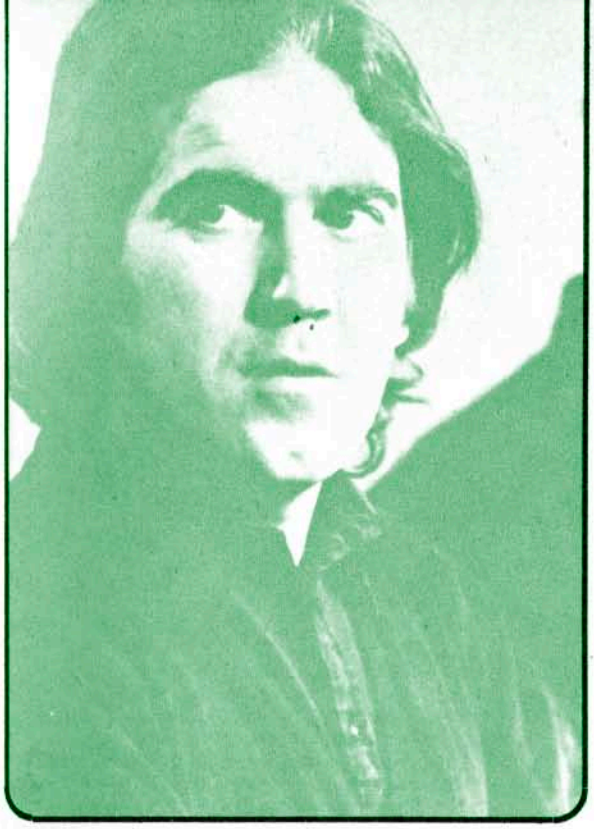
La ciudad

Buenos Aires se convierte en 1880 en la capital de la República Argentina, por ley del Congreso. Pero este acto jurídico no era más que la partida de nacimiento de un hecho que la vida misma había decretado como tal. Buenos Aires tenía vocación de capital desde siempre. Desde aquellas lejanas fundaciones de Pedro de Mendoza y Juan de Garay, el poblado recostado contra el río de la Plata no había hecho más que crecer y convertirse en la cabeza visible de una nación que nacía. Era la puerta de entrada de Argentina, y a ella llegaban todos los convocados por una legislación libérrima, una leyenda de oro en las calles, empujados desde sus países por la miseria, la guerra, la opresión y el ansia de crear una nueva vida. Allí, en Buenos Aires, se queda la mayoría. Es como un gran campamento.

A partir de 1880, pacificado el país, es cuando comienzan las grandes olas migratorias. La base, la población autóctona, criollos, gauchos, hijos de españoles del tiempo de la colonia, comienzan a mezclarse con los recién llegados y a producir, poco a poco, un especial espécimen humano, **el porteño,** el habitante de la ciudad de Buenos Aires;

Carlos Acuña.

Carlos Gardel.



Juan Cedrón.

Raúl del Castillo.

un ser muy especial, mezcla de todas las virtudes y defectos de sus ingredientes; una experiencia humana muy apasionante que escapa a los márgenes de este trabajo.

También aparecen por esos años los primeros ritmos de tangos, milongas, de que se tienen conocimiento. En principio fue música sola, sin letra o sin letras conocidas que hayan llegado a nosotros. Era una danza que se bailó en sus comienzos entre hombres y pasó a ser forma de relación entre hombres y mujeres en locales muy poco «recomendables». Era como un hijo espurio de la ciudad del que nada se quería saber, pero que existía y cobraba cada vez más fuerza. Era de mal tono bailarlo y tararear sus melodías fuera de sus reductos. Pero los **señoritos,** que hacían sus escapadas a los lugares de extramuros, acabarían por introducirlo en sociedad.

No debemos olvidar también el similar desarrollo que en la ciudad de Montevideo, muy parecida en todo a Buenos Aires, tuvo el tango. Dice Vicente Rossi, en su libro **Cosas de negros** que ya en 1867 en Montevideo se conocía un tango titulado **El Chicoba,** que es como se determina en lengua de afroamericanos al «escobero», el que abre el candombe de los negros en el río de la Plata. Ya tenemos uno de los ingredientes del tango, al cual nos referiremos más adelante.

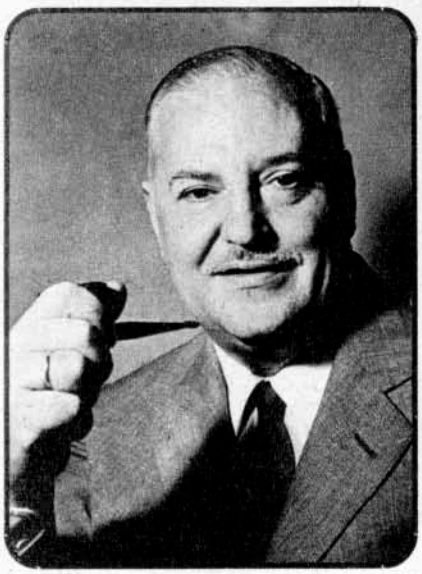
Así es como a finales del siglo pasado nace el tango tocado y sobre todo bailado, porque en principio (es muy importante señalarlo) sólo fue danza. Pasa posteriormente, con la inclusión de letras, a ser una forma de canto, una manera de expresión popular, una expresión de folklore ciudadano que a medida que la ciudad crecía, crecía con ella. Fue en la década del 10 al 20 cuando el tango ingresó definitivamente en los ambientes más selectos. Apareció también en aquella década el hombre que le daría calidad musical, importancia en el decir e internacionalidad a través de sus viajes por todo el mundo, como embajador y representante del «ser porteño». Nos estamos refiriendo, naturalmente, a Carlos Gardel. Gardel no fue sólo un gran cantante. Fue un arquetipo argentino, un ídolo de muchedumbres. Nacido en Francia, hijo de madre soltera, llegado de meses a Argentina, con una niñez y una juventud poco conocidas o, mejor dicho, poco divulgadas, se convirtió en la voz de Buenos Aires y paseó el tango por todas partes, desde Madrid a París, desde Nueva York a Río de Janeiro.

En el año 1916 llega al poder un Presidente elegido por primera vez por el voto sin fraudes de todos los argentinos. Es don Hipólito Irigoyen, de neta extracción popular. Con él llegan los hijos de los «gringos» al Gobierno. Nace una nueva capa social, producto del desarrollo y el progreso económico de los inmigrantes. Sus hijos ya son argentinos. Esa clase social trae consigo al centro de la ciudad, a los salones de categoría, la canción del arrabal. El tango adquiere carta de ciudadanía, estatus social. Ya no es más el hijo espurio y clandestino, la canción prohibida.

Esa nueva clase social gobernó, construyó, creó cultura. A partir de ese momento, y casi sin proponérselo, edificó una ciudad, educó generaciones, dio escritores y artistas. También elevó la música arrabalera a la condición de canción ciudadana.

Por aquel entonces, en todos los salones, en todas las fiestas, el tango es música obligada. Llegó al punto de que cuando el príncipe de Gales, duque de Windsor, visitó la República Argentina, en la fiesta de recepción que se le brinda canta para él Carlos Gardel. Cuando se inauguró el Lido de París se convocaron a las más grandes figuras populares de aquella época: Josephine Baker, Charles Chaplin... Tampoco faltó la invitación efectuada a Carlos Gardel para tal acontecimiento. Y cuando el cine sonoro da sus primeros pasos, Carlos Gardel actúa en las primeras películas habladas en castellano, porque el tango ya era una realidad, un ritmo que se bailaba de Norte a Sur.

Contribuyó de muy especial manera a su desarrollo el inicio de la producción masiva



César Amadori.

Oscar Larroca.

de discos y la popularización del fonógrafo, ocurrida por aquella época; no faltaba en ninguna «casa bien» o en los salones de fiestas, o simplemente donde se reunía la gente: bares, confiterías, clubs.

El ritmo sensual, la compenetración de la pareja, el acercamiento total de la misma al bailarlo era, quizá, entre otras cosas, un buen argumento de éxito entre los bailarines de ese tiempo; rompía la separación de los sexos en los bailes de moda por aquel entonces: mazurca o el vals en el mejor de los casos.

En la década del 30 al 40, con la aparición del nazismo, en las vísperas de la segunda guerra mundial, las grandes transformaciones científico-sociales influyen con toda su fuerza en todo el mundo, y en Buenos Aires, que se ha modificado totalmente para convertirse en una gran ciudad cosmopolita, abierta a todos los ritmos e influencias.

Por esos años y luego de terminada la segunda guerra, se produce en toda su medida la eclosión de una superpotencia mundial que venía apuntando en esa dirección desde fines del siglo XIX: los Estados Unidos de Norteamérica.

Su influencia mundial, especialmente en América, se hace definitiva en todos los aspectos: económica, militar, cultural, modas, costumbres. A través del libro, del teatro, del cine, todo lo americano del Norte influye en la vida de sus vecinos del Sur del río Grande, modificándola con su impacto. Se introducen palabras nuevas, se viaja en automóviles modelo Detroit, se bebe coca-cola, se baila y se canta la música sincopada derivada del «jazz». En inglés, **of course.**

Buenos Aires no es una excepción.

Debemos apuntar otro factor específico en el caso de Argentina. Impulsados por la creciente industrialización, que comienza a ritmo violento en 1940, las masas campesinas más pobres, «los cabecitas negras», afluyen por miles a Buenos Aires, ocupando el cinturón de la ciudad, creando un nuevo arrabal, con millones de habitantes venidos del interior. Ellos traen consigo su bagaje cultural, su música y sus canciones nativas: zambas, chacareras, vidalitas, gatos. Las nuevas canciones, con un público consumidor masivo y nuevo, invaden la radio, los discos, la televisión, las salas de fiestas.

El tango, entre el yunque del ritmo de «jazz» y sucedáneos y el martillo de la música autóctona, comienza a entrar en una barranca abajo cada vez más acelerada.

Los jóvenes ya no bailan ni tangos ni milongas; los lugares dedicados específicamente se extinguen. Las casas discográficas los editan cada vez menos; los compositores, letristas e intérpretes nuevos se dedican al mimetismo del ritmo importado, o a una demagógica exaltación nacionalista, entre otros casos, o simplemente dando a las clases populares lo que piden y les gusta.

La ciudad, cuna del tango, ya no es como era; las generaciones se van relevando. Las nuevas tienen otra formación, otros intereses, otro ritmo de vida. También es otra la situación hombre-mujer, más igualitaria, más libre, que no necesita imperiosamente relacionarse como antes a través del baile ni usar la sensualidad cadenciosa hecha música de tango para trabar conocimiento. Ya tenemos el bolero, el «blue» y otros, útiles para idénticos fines.

El tango languidece conjuntamente con las generaciones para las cuales fue su forma más querida de expresión.

La música

El tango comienza como danza. Su base musical era en el comienzo un trío, formado generalmente por un acordeón, que con el tiempo se transformaría en un bandoneón; una guitarra «vigüela» y un arpa.

Se bailaba sobre la cancha de tierra apisonada de las **pulperías,** especie de ventas frecuentadas por los matarifes y los reseros, gentes de cuchillo y matanza de reses, los marineros, las gentes de puerto y todo un mundo de personajes populares.

Así se configurará definitivamente el ritmo del tango y de la milonga. Pero, ¿de dónde viene musicalmente este ritmo? Cuentan viejas crónicas que al venderse un solar, el primero en Buenos Aires, su precio fue un caballo ,y una guitarra. Ya el instrumento fundamental del tango primitivo aparecía en los documentos públicos. Y eso era entre los años 1580 y 1585, es decir, apenas fundada la ciudad, por segunda vez, por Juan de Garay.

También a finales del siglo XVIII se bailaba frenéticamente el fandango en Buenos Aires, hasta tal punto que la Corte de Madrid resolvió prohibirlo por el escándalo que provocaban los bailarines entre las familias de bien. Entonces al fandango no le quedó

otro remedio que irse a extramuros, donde la «autoridad» hacía la vista gorda ante ese tipo de expansiones populares.

Ya tenemos un ingrediente, la **música** importada de España, del Sur para ser más exactos: el fandango o tanguillo andaluz.

Otro elemento musical, el que introdujo el ritmo, el compás, fue el aporte negro. Los esclavos traídos al Río de la Plata traían con ellos de la costa atlántica negra el tan-tan de sus tambores y danzas africanas. Era el ritmo afro, que tanta influencia tendría en toda América, desde el Norte hasta el Sur, en las expresiones musicales que nacerán en el Nuevo Continente: «blues», samba brasileño, tango, ritmos afrocubanos, etc.

Las agrupaciones negras, ya liberadas en la Argentina desde 1811 y 1826, seguirán organizadas por **naciones.** Celebraban sus fiestas, a las cuales concurría toda la ciudad. Estas tenían su eclosión máxima por el mes de febrero o marzo, al celebrarse el carnaval, durante el cual todos los habitantes de la ciudad, blancos y negros, se «soltaban». Es más, el mestizo de blanco y de negro era una persona muy habitual en esas épocas. Fueron desapareciendo cada vez en mayor progresión, hasta el punto de no encontrarse en la actualidad sino contados negros en Buenos Aires. Los negros desaparecieron en las sucesivas mezclas de sangres. Y las razas al fundirse, también fundían sus culturas, sus ritmos.

La pareja enfrentada en el coqueteo de un ritmo insinuante, con gran influencia afro, por supuesto. Negros no faltaban en Cuba.

En los salones de la gente «bien», las danzas de moda eran la mazurca y la polca. En los reductos perdularios, los **compadritos** la transforman, realizando figuras especiales: **cortes, quebradas,** movimientos en donde el bailarín se lucía contorsionando obsesivamente a su pareja. Esta coreografía especial se utilizaba, lógicamente, en los locales portuarios, en los prostíbulos, en las pulperías, donde la habanera y el candombe también eran danzas usuales en el repertorio de esos lugares.

En algún momento, allá por los años 1870, todos los ritmos se fundieron en uno. Surgieron el tango y la milonga. ¿Cómo? Pues, nadie lo sabe. Pero la génesis se produjo. Los elementos de la danza allí estaban y sólo fue la inspiración de un bailarín que un día salió a la **cancha** y con sus movimientos reunió todas las músicas en una, obligando a los intérpretes a transformar sus ritmos en una danza nueva, de pasos lentos, donde, solemnemente, realizaba con garbo firuletes con sus extremidades, incluyendo **corridas, enganchadas** y **quebradas,** salpicado todo de expresiones orilleras. Así, con los ingredientes anotados y la inventiva popular, nació una danza que con el correr del tiempo se personalizaría, tomaría moldes propios y dictaría sus propias reglas musicales.

Luna Chola.

Como dato ilustrativo acerca del nombre de **tango,** podemos apuntar que al tamborileo, los negros lo llamaban onomatopéyicamente «tan-gó», aunque no sea éste el único origen aceptado de la palabra. Pero sigamos viendo cómo se conforma musicalmente, según las teorías más aceptadas, el tango.

Buenos Aires era y es un puerto. A él llegaban los barcos de todas las naciones del mundo a cargar cueros y carnes saladas. Uno de los tráficos más frecuentes se realizaba con el Caribe. Los marineros cubanos y españoles introdujeron, mientras cargaban sus bodegas y ellos se divertían en los lugares de **encuentro,** una danza que llegaba desde España vía Cuba: la habanera. Lánguida y sensual, era como una rumba andaluza bailada por parejas a ritmo más lento. Hasta tal punto llegó la popularidad de la habanera en el mundo, en aquel entonces, que se la llamó «tango americano», para diferenciarlo de los tanguillos españoles.

Ya tenemos otro ingrediente: la habanera.

Un elemento importante, un tanto risueño, pero que contribuyó mucho a la divulgación del tango, y que se introdujo posteriormente como elemento instrumental, aunque transformado en flauta, fue la corneta del conductor de los tranvías de caballos. Al pasar por las esquinas y calles, en vez de tocar los habituales sones de llamada, los mayorales comenzaron a fines del siglo a entonar melodías de tango. Era como una propaganda diaria y obligada que penetraba en los oídos de toda la ciudad. También lo comenzaron a introducir los organilleros al satisfacer los pedidos de sus clientes en las calles apartadas del centro y casas de placer. Y como la melodía se encontraba en el repertorio, tampoco podía faltar al tocar en esquinas más aristocráticas durante el día.

El **organito** fue un gran difusor del tango.

En años posteriores se introducen algunos instrumentos, como la armónica y, posteriormente, reemplazando a ésta y al acordeón, el bandoneón. Es éste un hecho musicalmen-

te decisivo **para** el nuevo baile, pues le da un carácter definitivo y personal.

El bandoneón es un instrumento de viento portátil de origen alemán. Para ser más exactos, de la ciudad de Hamburgo. Su inventor fue un señor llamado Band. Tiene posibilidades de órgano, dentro de sus limitaciones. Requiere mucha habilidad para tocarlo y sacarle todas sus posibilidades melódicas.

Su tono es sugestivo, y tiene facilidad para armonizar con el resto de una orquesta, pues sus registros van desde los agudos de un clarinete al grave profundo. Fue el instrumento que al ser introducido en la formación típica orquestal de tango le dio definitiva y absoluta personalidad. Posibilitó una mayor expresión sonora, contribuyó a su sensualidad y dio musicalidad a sus melodías. Por ello, en una correcta formación orquestal para ejecutar tango, el bandoneón es la base fundamental que lleva sobre sí el trazado de la melodía. También por ello, los grandes intérpretes del bandoneón, desde Eduardo Arolas, Juan Maglio, «Pacho» y Anselmo Aieta, hasta Aníbal Troilo, son tan importantes como creadores musicales para el tango.

Posteriormente se introdujo el violín, en reemplazo del clarinete. Las posibilidades melódicas de este instrumento son muy superiores a las de los primitivos flautines. Además, el tango ya era música aceptada, y los graduados del conservatorio no se avergonzaban en interpretarlo. La formación se completó con un piano y un contrabajo para el ritmo. Así, pues, tenemos los tres o cuatro bandoneones al frente; los dos o tres violines a la izquierda del director, el piano a un costado y el contrabajo detrás; algunas veces, una guitarra.

Acabamos de presentarles a la **orquesta típica** en su formación clásica, la que paseó el tango por todo el mundo.

Luego hubo otras modificaciones, en la búsqueda de nuevas posibilidades musicales: tango orquestal, tango sinfónico, tango rítmico, etc. Pero la formación **típica** ha sido y es la que acabamos de describir más arriba.

La coreografía

El tango, lo reiteramos, fue al principio danza. Este hecho, en el cual hemos abundado tanto nosotros, como otros comentaristas, es fundamental para comprender su nacimiento y su posterior desarrollo. Tanta era la fuerza de la danza, que en los años 50, cuando ya se encontraba barranca abajo en el gusto popular, era muy común oír comentar a los amantes del tango que tal o cual orquesta típica era «para bailar» y que tal otra era «para escuchar».

Ello también definió la posición del cantante en las orquestas, y dio características definidas a los solistas.

La coreografía, una vez obtenido el ritmo de la fusión de los elementos musicales, a los cuales ya hemos hecho referencia, surgió espontáneamente por varias razones, fundamentalmente de la experiencia y ubicación en la vida social de los protagonistas.

¿Quiénes eran estos protagonistas? ¿Quiénes fueron los primeros bailarines? ¿Dónde se bailó en los momentos de su aparición?

Aunque al hablar de sus orígenes, de su música, los hemos presentado ya, echemos nuevamente una ojeada sobre ellos.

Dice la tradición, o la leyenda, como lo sintetiza en una estrofa el poeta Miguel A. Camino, que el tango:

Nació en los Corrales Viejos
allá por el año ochenta...

Los Corrales eran por aquel entonces como las estaciones terminales de ahora. Allí arribaban las carretas cargadas de «frutos del país» para su consumo en la ciudad o para ser embarcados con destino al extranjero: **charqui,** carne en salazón, cueros y lanas, fundamentalmente. También llegaban **las tropas** de ganado con destino al matadero y a los saladeros. Con las carretas y el ganado, llegaban sus conductores: **troperos, reseros, mayorales.**

Y entran también en escena los obreros de los mataderos, los peones, los matarifes y toda la muchedumbre que convoca ese tipo de trabajo. De los barcos bajan los marineros a pasar un par de días en tierra, mientras los **changadores,** o sea, los portadores de la carga y la descarga de los barcos, trabajan llenando las bodegas.

Todos estos personajes son hombres rudos, muchas veces violentos, acostumbrados a utilizar el cuchillo en la faena diaria como una prolongación de la mano, tanto para matar una vaca, **cuerear** una res, trocearla como para hacerla más fácil de manejar. El

Homero Manzini.

Alberto Marino.

Miguel Nijenson.

cuchillo no es un arma, aunque a veces se convierte en ello, sino una herramienta indispensable.

De las figuras inspiradas en el trabajo sale la coreografía inicial del tango. Es como si se jugara con la res para aprisionarla, voltearla o esquivarla... También la grafía de una riña, aunque sólo fuera «de enmentiras», para jugar y pasar el rato cuando el ocio hacía presa en estos hombres rudos y primitivos.

Allí surgen las figuras fundamentales del tango arrabalero: la **sentada**, el **ocho**, la **quebrada**, la **media luna**, la **corrida**; lo que en general se llama el **firulete.** O sea, adornar la danza con habilidades especiales de cada bailarín. Finalmente se fueron «codificando» para convertirse en una coreografía aceptada y vigente para quienes querían «bailar bien el tango».

Y si éste es el bailarín, ¿dónde está la otra pieza fundamental de la pareja, la mujer?

Pues ahora aparece, ya mismo, aunque el tango, en el comienzo, se bailó entre hombres solos, como diversión o competencia. Por ello, el hombre es la pieza más importante del baile. Se bailaba entre hombres solos, simplemente porque donde se bailaba no había mujeres; ni en los muelles, ni en los mataderos, ni en las estaciones de carretas.

Pero sí las había en las pulperías de matarifes o reseros; en los lupanares del puerto o en los bailongos populares que armaban los domingos para su diversión en las barriadas populares del Sur de la ciudad. Allí entró con toda su fuerza el tango. La pareja abandonó la circunspecta danza finisecular de distancias respetuosas para abrazarse estrechamente, cuerpo contra cuerpo, el ritmo sensual del tango.

Y he ahí quizá la verdadera esencia coreográfica del tango, la real y no confesada razón de su éxito mundial, su pequeña revolución en la danza que hasta ese entonces se practicaba. Rompía uno de los moldes esenciales de la relación hombre-mujer al bailar.

Si los bailes, hasta ese momento, tenían un contenido de coqueteo amoroso, de galantería en pos de la conquista de la mujer, expresada con pasos, movimientos, pañuelos, revoloteos, a los que la hembra contestaba con finos esquives, reticencias y movimientos de huida, para al fin acceder a los requerimientos de su pareja, o a lo sumo dejarse envolver en los círculos vertiginosos del vals, el tango era la conquista descarada, casi brutal, de la mujer. Se la agarra por la cintura con toda la fuerza del brazo, se la aprieta contra el cuerpo en un gesto de superioridad viril, se la domina y se la somete a la voluntad del macho ansioso. La mujer se entrega y se deja llevar...

He aquí la razón del éxito, la total diferencia con todas las otras danzas conocidas hasta ese entonces.

Y como es lógico por lo que antecede, las primeras mujeres que se prestaron a bailar el tango en esa forma no eran precisamente niñas de antepasados ilustres, ni señoritas de la incipiente y mojigata clase media bonaerense.

Eran otro tipo de señoritas. Al principio, fueron las primitivas servidoras de Eros, dispuestas a saciar los apetitos elaborados a través de largos viajes por mar o tierra, a bordo de navíos o conduciendo las tropas de ganado a través de la pampa sin término. Luego, la **china** o **prienda** que esperaba la llegada de su **hombre** para divertirse con él, después de las fatigas de largos días, en el **bailongo.**

Más tarde serían las **señoritas** quienes lo iban a aceptar, cuando la clase a la que pertenecían se mudó **al centro.** Después, las **niñas** de buenas familias, cuando a un noble europeo se le ocurrió organizar un gran baile de etiqueta para dar la bienvenida en sociedad a la danza nacida en el suburbio, como diría una estrofa tanguera:

Tu cuna fue un conventillo
alumbrado a kerosén...

De allí saltó a París, llevado por la bohemia porteña. La danza gustaba. Se bailaba. Era algo distinto, quizá anhelado, y por ello se aceptó. «Le tangó argentin» desde París se extendió por el mundo entero.

Queremos remarcar un punto para nosotros fundamental. El real aporte del tango como danza, como coreografía, fue la relación hombre-mujer, que al bailarlo, rompía con todos los antecedentes hasta ese momento existentes en esa materia. Fue como

una explosión de ansias contenidas, de sensualidad. Un preanuncio de tiempos que vendrían con el inicio del nuevo siglo XX.

Como jalones de su pequeña historia vemos que los lugares donde se practicaba fueron cambiando de denominación, como un testimonio directo de su elevación social. Desde la orilla del río, a **La Blanqueada,** una pulpería de los Corrales Viejos; del baile en la **vereda** (en la acera) de las calles del barrio de extramuros, suburbial, pasaría luego a **lo de Hansen,** lugar para **habitués** masculinos y **damiselas sin compromiso.** La vida nocturna y alegre le daba la bienvenida a la puerta misma de la ciudad **bien.** Así fue subiendo, de la **casa de María, la vasca,** a **lo de Laura** o a **lo de Jeanne;** o a casa de **Madame Blanch** o **Madame Julie,** con sus señoritas importadas de Francia...

Ya están ahí la **prienda,** la **china,** la **francesita,** en suma, la mujer como gran tema para las canciones que no tardarían en aparecer, y en las cuales, imposible era de otra manera, el argumento de la mujer y sus desaires serían lo principal y central de sus letras.

El tango pasó al cabaret, antecedente directo del club nocturno, y recibió su **placet** en un gran baile organizado por **lo mejor** de la sociedad porteña, o sea, de Buenos Aires, en el viejo Palais de Glace: un gran salón de forma redonda, de gran categoría en aquella época, en donde, con el correr de los años, funcionaría el primer estudio de televisión de Buenos Aires...

La canción

No debió pasar mucho tiempo sin que a la música de tango le pusieran letra. Letra tenían los candombes y las habaneras; letras muy simples, mutación muy leve, en los casos de la música afro-rioplatense, de las voces de ritmo: los **aeeeé,** o los **calunga-mushinga,** o **cum-cum, tangó, tan-gó, cum-cum-cum**...

Pero los **compadritos,** hombres del arrabal, eslabón intermedio entre el gaucho de la pampa arrimado a la ciudad y el ciudadano propiamente dicho, inmigrante o criollo de generaciones, fueron sus principales protagonistas en bailes y bailongos, y no dejaron pasar mucho tiempo sin poner letra a ese ritmo nuevo que habían inventado. Se dice, nadie puede afirmarlo con exactitud, que el primer tango cantado se titulaba **Dame la lata,** cuya letra no ha llegado a nuestros tiempos. El título significaba la **lata,** o sea, la ficha de latón que cada bailarín masculino debía entregar a su ocasional pareja para que ésta justificara ante la administración al final de la jornada, cuántos tangos había bailado, y así percibir su jornal, evidentemente logrado por el sistema del destajo. Las mujeres, cuando terminaba cada pieza, alzaban su falda y guardaban la ficha en la liga, en el doblez de la media, para no perderla.

Como se ve, la primera letra tenía una inspiración muy adecuada a los condicionamientos medio ambientales de la danza. También se afirma que existieron otras letras de tango por aquella época; pero como fueron producidas en **casas de madames,** o en los prostíbulos, sus versos allí quedaron para siempre, entre las voces excitadas de los clientes y las risas apenas contenidas de las pupilas.

Por el lado de las letras más aceptables, ha llegado una estrofa de **La flauta de Bartolo,** un tanto intencionada, pero no soez como para no ser reproducida ante los oídos femeninos populares que presenciaban los candombes; parece ser que proviene de negros y mulatos. Dice la letra:

Bartolo tenía una flauta
con un «aujerito» solo,
y su madre le decía:
Tocá la flauta, Bartolo.

De la cancha de tierra apisonada de la pulpería, del carnaval, de la trompeta del mayoral del tranvía de caballos, del **organito,** el tango comienza a tener voz, a interpretar temas de la vida popular. Salta al escenario de los circos convertidos en teatros ambulantes. Ya en un clásico teatral de la literatura dramática rioplatense, **Juan Moreira,** que cuenta las desventuras de un gaucho perseguido por la justicia opresora al servicio de los poderosos, había muchas estrofas del relato que eran **tangueadas,** o sea, dichas en tiempo de tango, al compás de las guitarras que le daban fondo musical. Y estamos todavía en los finales del siglo XIX.

En **Justicia Criolla,** de 1897, ya se baila en el escenario un tango con todas las de la ley: pareja conjuntada, quiebros, arrancadas, sentadas. Y en **Gabino, el mayoral,** de 1898, hay unas cuantas canciones a dúo en tiempo de tango. Las compañías teatrales del género llamado **chico,** sainetes y pasodobles, responden al gusto de sus consumidores, dándoles sobre escena a los espectadores lo que era la realidad cultural que les rodeaba, entre otras cosas el tango.

Así siguieron apareciendo letras para ser

Ciriaco Ortiz.

Héctor Pacheco.

cantadas a ritmo de tango: **El choclo** (nombre criollo de la mazorca del maíz), que fue compuesta para una comparsa de carnaval y dio la vuelta al mundo. Su autor fue Angel Villoldo, un hombre aventurero. **El choclo** ya preanunciaba la fuerza que tendría la letra unida al ritmo del tango.

También de él es **El Porteñito,** con sus rítmicos golpes musicales dados con justeza. Y llega **La morocha,** con música del pianista Saborido y letra de Villoldo:

Yo soy la morocha
la más agraciada,
la más renombrada
de esta población...
Soy la que al paisano
muy de madrugada,
muy de madrugada
brinda un cimarrón...

Que seguramente debió de figurar por años a la cabeza de las listas de superventas en Buenos Aires, si éstas hubieran existido...

Aunque ese éxito, auténtico por cierto, fue, sin duda, el mayor de Arturo Nava, que cantaba durante la noche en el teatro de los Podestá, también fue muy escuchado en **Juan Moreira,** en la obra **El Carretero.** Debido al éxito obtenido, grababa en su casa tantas veces podía la misma canción en los cilindros de cobre de los primeros fonógrafos, pues, ahí estaba el detalle, esos cilindros habían de grabarse uno a uno.

Ya más adelante, con sistemas de reproducción más modernos, Alfredo Gobbi y su esposa, Flora Rodríguez, graban, enviados por una casa comercial al extranjero, los primeros tangos en disco, entre ellos, **La morocha.**

Y así siguieron produciéndose tangos-canción. Eran letras simples, de muy leve poesía o de poesía por completo inexistente, pero que iban recogiendo el medio ambiental de una ciudad que crecía. Y con ella crecía su canción.

Así llega el año 1917. Un pianista, Samuel Castriota; un poeta, Pascual Contursi, y un tema de amor hacen el todo de una canción. Ellos la llamaron **Lita,** pero llegó a nosotros con el nombre de **Mi noche triste.**

Hallaron también el cantante genial, que le dio la interpretación exacta; hizo melodioso, más lento, más canción, el ritmo repiqueteante que originariamente tenía. Ese intérprete se llamaba Carlos Gardel. El estrenó la canción y la convirtió en suceso. La letra, llena de palabras propias del **slang** porteño, el lunfardo, es, sin embargo, de una lírica muy elevada en la composición de sus imágenes literarias y de un perfecto ajuste al dos por cuatro del ritmo de tango:

Percanta que me amuraste
en lo mejor de la vida
dejándome el alma herida
y espina en el corazón...
La guitarra en el ropero
todavía está colgada,
nadie en ella canta nada...

Así lo dijo, con su hermosa voz de barítono, Carlos Gardel en el teatro Esmeralda, de Buenos Aires, una noche de 1917. Había nacido el tango-canción, ya preanunciado por Villoldo y otros.

La ciudad había encontrado su voz, su forma de expresarse, con su mayoría de edad. El tango tomaba lo que para nosotros se puede llamar las formas de un folklore ciudadano definido. Es quizá una forma de arte menor, como todas las folklóricas, pero, como todas, representa también el sentir, el acontecer, la circunstancia de un individuo determinado en un medio determinado, zona o región histórico-geográfica. El individuo es **el porteño;** el medio, la ciudad de Buenos Aires o la ciudad de Montevideo: el Río de la Plata, en suma.

Superados los primeros tiempos en que el tango tenía como aditamento unas cuantas estrofas dichas a compás, que hablaban de **guapos** (corajudos), **tauras** (hombres machos) y **gentes de la milonga** (del ambiente de los bailarines), pasó con el tango-canción y con Gardel a la vena romántica de amores no correspondidos, de mujeres infieles que abandonaban a sus hombres por otro amor o por dinero; de padres viejos y dejados por hijos lejanos; del sacrosanto amor por la madre o el abuelo. Toda la línea temática popular propia de un pueblo, la que se encuentra en la vida diaria, alrededor suyo. La dice con la mejor poesía de los bardos y trovadores, con las palabras que utiliza todos los días puestas en imagen y melodía. Una conjunción poético-musical. En suma, nada más y nada menos que el tango-canción.

También existe el tango humorístico, que se burla de los personajes risibles del entorno, como **Garufa,** o con intentos de canción social, como **Al pie de la Santa Cruz,** alegato contra la odiosa Ley de Residencia, que permitía, en un país en su mayoría formado por extranjeros, expulsar a los mismos que «atentaran contra el orden social».

También tienen muchos de ellos, sobre

Edmundo Rivero.

Alba Solís

todo los de la década del 30, alegatos contra la violencia, la crisis, el descubrimiento humano, siendo hasta profundamente filosóficos, como **Cambalache,** de Enrique Santos Discépolo, o **Al mundo le falta un tornillo,** de Enrique Cadímaco.

Pero, evidentemente, la vena romántica, como **La cumparsita,** o las letras de Celedonio Flores, Homero Manzi, son las que predominan e identifican al tango como canción.

Y todo ello culmina cuando un poeta de la sensibilidad de José Le Pera une sus estrofas a la música que con extraordinario sentimiento popular componía, la mayoría de las veces silbando, pues sus conocimientos musicales eran exiguos, Carlos Gardel: **Melodía de arrabal, Volver, Silencio,** etcétera.

La tragedia aérea de Medellín, donde perdieron la vida ambos creadores, que regresaban en 1935 de realizar cuatro grandes superproducciones fílmicas en Hollywood en lengua castellana, truncó la existencia de un binomio sin par, a la vez que dio paso al mito Gardel...

El tango, como música, como canción, estaba para aquella época ya cristalizado, con reglas fijas, con ortodoxia.

Y así continuó existiendo, con nuevos intérpretes, que trataban de ocupar el puesto vacante del ídolo popular.

El tango fue tema de obras de teatro, de comedias musicales, de películas, de libros. Era una realidad mundial, una forma nacional aceptada y representativa, la forma de expresión de todo un pueblo, de una gran ciudad, una urbe de las primeras del mundo. Músicos refinados, egresados de los conservatorios, de las academias de canto, le fueron dando categoría profesional, continuando el impulso ciego de los pioneros, que, con más entusiasmo que preparación, le dieron vida y forma.

Así continuó estabilizado, como expresión de sentimientos e ideas, pero en la cúspide que anuncia la declinación.

Los acontecimientos políticos internacionales y nacionales de la década de los años 40, la segunda guerra mundial, el peronismo, la inmigración campesina a Buenos Aires, las nuevas formas de relaciones humanas, la lucha por la igualdad de la mujer, los nuevos ritmos, golpearon definitivamente al tango, que no supo o no quiso renovar sus estructuras para ajustarlas a una nueva época. La decadencia ya había comenzado.

Hubo y hay intentos renovadores, entre los que se debe destacar como más importante el que realiza un músico de la categoría de Astor Piazzola, que asociado a letristas jóvenes trata de imbuir al tango de renovada vida, tanto en la temática como en el tratamiento musical. Este real intento de revitalizar esa manifestación folklórica ciudadana que es el tango es, con mucho, la más seria, y sobresale con perfiles netos sobre otras intentonas más o menos nostálgicas, generalmente rígidas, atenazadas por el pasado, con viejas glorias como banderas o simples especulaciones comerciales de editoriales que tienen un gran fondo de antiguos éxitos. Pero tanto unos como otros, no encuentran, a nuestro juicio, la bisectriz que se cruce con el interés popular actual, fundamentalmente en la ciudad que fue su cuna.

El conventillo ya no existe, o ha sido reemplazado por la casa de departamentos o por las grandes poblaciones del cinturón de Buenos Aires, que hoy habitan los llegados del interior. El kerosén ya no ilumina los patios ni las calles, sino la energía eléctrica. El cine y la televisión utilizan a los cantantes «nuevaoleros», tipo Palito Ortega o Sandro, para aprovechar sus éxitos discográficos. Las modas aparecen y desaparecen vertiginosamente; los ritmos pasan con rapidez alucinante, y no llega uno a aprender el existente cuando ya es reemplazado por el relevo de otro invento.

En estas condiciones es de por sí un milagro que todavía el tango sea un sobreviviente, con una cierta vigencia en el mundo de la música, y que periódicamente se hable de revitalizarlo.

Este solo hecho habla de la formidable potencia que tuvo el tango en sus momentos más importantes y que aún lo proyecta hacia el futuro.

¿Cuál es la suerte que le espera? No tenemos funciones de pitonisos, pero creemos que se extinguirá, antes o después, pero siempre dejando de vez en cuando oír su ritmo cortante de dos por cuatro, su melodía arrastrada en un bandoneón melancólico y la poesía de sus canciones. Para algo ha sido, y en cierta manera es, la canción de Buenos Aires.

No quisiéramos terminar este apretado trabajo, que debe tomarse como una simple

guía, pues sobre el tango se han escrito bibliotecas enteras, con firmas de grandes estudiosos y conocedores, sin tratar de exteriorizar todo nuestro sentir utilizando la síntesis inspirada del poeta:

Nació en los Corrales Viejos
allá por el año ochenta.
Hijo fue de una milonga
y un pesao del arrabal.
Lo apadrinó la corneta
del mayoral del tranvía
y los duelos a cuchillo
le enseñaron a bailar.

Así en el ocho
y en la asentada,
la media luna,
y el paso atrás
puso el relejo
de la embestida
y las cuerpeadas
del que la juega
con su puñal.

Después requintó el chambergo,
usó melena enrulada,
pantalones con trencilla
y botines de charol.
Fondeó en los peringundines,
bodegones y... posadas,
y en el cuerpo de las chinas
sus virutas enroscó.

En la corrida,
y el abanico,
el medio corto,
y el paso atrás
puso las curvas
de sus deseos
el mozo guapo
que por la hembra
se hace matar.

También vagó por las calles
con un clavel en la oreja;
lució botín enterizo
con taco a lo militar.
Se adueñó del conventillo
engatusó a las sirvientas
y por él no quedó jeta
que no aprendiera a chiflar.

Y desde entonces
se vio al malevo
preso de honda
sensualidad
sobar las curvas
de las caderas,
pechos y piernas
de las chiruzas
de la ciudad.

Y así que los vigilantes
lo espintieran de la esquina,
se largó pa las Uropas
de donde volvió señor.
Volvió lleno de gomina
usando traje de cola
y en las murgas y pianolas
hasta los rulos perdió.

Y hoy es un jaife
tristón y flaco,
que al ir bailando
durmiendo va;
y su tranquito
ya se asemeja
al del matungo
de algún Mateo
que va a largar.

Así resume, en apretadas estrofas, toda la historia del tango Manuel A. Camino. Lo nuestro, lo anterior, es sólo la interpretación de ese sentir, de esa expresión auténtica y autóctona de nuestra ciudad, de **mi** Buenos Aires: el tango.

Carlos Gardel: "creador del tango"

¿El tango y Gardel son la misma cosa? Eso se ha dicho y hasta eso parece. Ningún cantante se ha identificado tanto con un tipo de música, ninguno la ha vidido tan intensamente, la ha divulgado más; ningún artista de la música ha llevado una existencia tan íntimamente ligada a su arte.

Carlos Gardel es leyenda y mito. Todavía, a los siete lustros largos de su muerte, tiene «fans» incondicionales, es querido como si pudiese aparecer en los escenarios. Sus discos se coleccionan como preciadas joyas. Ni las fronteras de la muerte pudieron separarlo de nosotros. Si preguntáramos a ciertas gentes sencillas, encontraríamos que para muchas, Gardel **es** un cantor de tangos, está vivo.

Charles Romould Gardés nació en el hospital de La Grave, Tolosa (Francia), hijo de padre desconocido, el 11 de diciembre de 1890. Por lo menos, ésta es la noticia que

Cuarteto Cedrón.

Cuarteto Cedrón.

parece más seria sobre su nacimiento y nombre real. Uruguayos y argentinos reivindican al ídolo, pero pocas informaciones serias existen sobre sus primeros años.

Y las circunstancias de su muerte son todavía más misteriosas que las de su nacimiento e infancia. ¿Cómo llegó Gardel a América? ¿Qué ocurrió en el F-31 en viaje de Bogotá a Cali cuando hizo escala en Medellín, aquel 24 de junio de 1935? El avión cayó al suelo, encima de otro, apenas había despegado. Todos sus ocupantes resultaron carbonizados. Entre ellos, Gardel y Le Pera, su compañero inseparable. El piloto apareció con una bala en la nuca y una pistola en la mano. Se han hecho mil conjeturas: Que los dos músicos se pelearon y se dispararon. Que el piloto se suicidó. Que Gardel o Le Pera mataron al piloto... Incluso se ha llegado a decir que Gardel no murió y que aún puede reaparecer. Por otro lado, de vez en cuando aparecen personas que aseguran ser hijos del «zorzal criollo», aunque éste no estuvo nunca casado.

Pero olvidemos un poco la leyenda. Hacia 1908, Gardel aparecía cantando en bailongos y cafetines de mala muerte. Y cantaba un poco de todo, tangos sobre todo. Se hacía llamar **El Morocho (El Moreno).** José Razzano, **El Oriental,** gozaba entonces de gran fama. En 1913 se celebró un duelo entre el famoso y el advenedizo, en la calle Guardia Vieja (hoy Carlos Gardel). Tan buenos eran los dos, que no se dio por vencedor a ninguno. Y de allí saldrían unidos en un dúo que actuaría como tal durante quince años.

Fueron años difíciles, casi miserables. Actuaciones en teatruchos infames, en cafetines barriobajeros. Pero cuando Gardel se quedó solo por enfermedad de Razzano, se fue a Francia, y su incipiente fama no se eclipsaría desde entonces. Sus discos (el primero lo grabó en 1917) se vendían a millares en toda Europa. En 1923 debutó en el Apolo madrileño. En 1925, en Barcelona. Vuelta a España en 1927. Un año más tarde debuta en París. Para entonces era ya muy querido en todas las Repúblicas latinoamericanas. Primeras películas en París en 1930-1932. En 1933, nuevas películas en Nueva York.

La fama de Gardel fue inmensa. Tanto en Europa como en América, era ídolo de multitudes. Reyes e intelectuales le brindaban su amistad. «No olvidaré nunca —escribía E. Guibourg— que mientras se vestía en su camarín del Palace, de Barcelona, le esperaba el patriarca Santiago Rusiñol, deseoso de echar un párrafo... No olvidaré cuando Pierotti vino a buscarme jadeante, porque Jacinto Benavente había invitado a almorzar a Carlos en **Capucines** y éste me reclamaba de urgencia, en su timidez atribulada...».

Gardel fue un hombre muy simpático, viril y atractivo. Bohemio, aun en medio de la mayor riqueza. Compadrito, enamoradizo, pero solitario, la cordialidad personificada. Y su voz prodigiosa poseía una inagotable capacidad para el sentimiento. Gardel siente lo que canta, es parte del pueblo, de un pueblo que siente el tango, tanto en música como en letra. Por eso quizá es todavía tan escuchado. De todas maneras, hay que recordar que Gardel no sólo cantó tangos, aunque fueran éstos su especialidad, por así decirlo. Autor de numerosas músicas, guitarrista, voz prodigiosa, encarnó un estilo, incluso a todo un pueblo. Porque Gardel era un personaje tanguero. Simpático, pero triste; romántico, solitario, amante de farras, chispeante, bohemio, artista de cuerpo entero.

¿Y es preciso mencionar sus creaciones? **Margot, Mano a mano, Mi noche triste, Cuesta abajo, El día que me quieras,** aquel **Tomo y obligo,** que fue su adiós; **Caminito, Lo han visto con otra, Melodía de arrabal, La cumparsita, El carretero, Volver, Silencio**... Todos los tangos de la Guardia Vieja se recuerdan, sobre todo, en la voz de Gardel, porque Carlos Gardel es, por decirlo de alguna manera, una parte esencial de esta gran música popular, inmarcible como ella, vivo como ella. Un artista para un arte.

Cuarteto Cedrón: "nueva dimensión del tango"

La caída de Perón en 1955 y el retorno al poder de la oligarquía liberal interrumpieron —entre otros procesos—, el de la canción popular de Buenos Aires. Un tipo de canción que se desarrollaba a nivel populista, pero fiel a sus orígenes. Fidelidad que caracteriza precisamente a Cedrón.

El cuarteto está constituido por Juan Cedrón, nacido el año 1939 en Buenos Aires, guitarra, voz, «leader» del grupo. Miguel Praino, que nació el año 1941, en Buenos

Carlos Gardel

Carlos Acuña.

Carlos Acuña.

Aires, y toca la viola. Jorge Sarraute, nacido el 1945, en Azul, de la provincia de Buenos Aires, a cargo del contrabajo. Y César Strocio, que nació el año 1943, en Tucumán, y tiene la responsabilidad del bandoneón.

La música que hace e interpreta el cuarteto Cedrón no desecha ninguna de las aportaciones artísticas del tango tradicional. A veces son empleados por el grupo esos mismos materiales como autocrítica del tango, como antitango.

Cuando hace más de ocho años el grupo empezó a trabajar profesionalmente, se había propuesto un camino difícil y lleno de obstáculos: crear música a partir de la poesía argentina de hoy. Su arte, además, tenía un compromiso con su medio, con sus gentes. Por eso interpretan música con poemas de Raúl González o Juan Gelmán. Por ello intentan por todos los medios ser un testimonio artístico de la música y el canto del pasado, con una visión, instrumentación, textos y sentido actuales.

Su primera visita a España y Europa ha tenido lugar en enero de 1972. Sus recitales han constituido un rotundo éxito. Y se puede decir que se caracterizan por la austeridad y la falta de artificio, estilo acorde con el mensaje y las intenciones del arte que han creado ya y están llevando a todo el mundo.

DICCIONARIO: EL TANGO

ACUÑA, Carlos (C. di Loreto, 1920).—Cantor. Se inició con las orquestas de Rodolfo Biaggi y Carlos di Sarli, con las que realizó sus primeras grabaciones. Se independizó pronto y empezó a cantar acompañado de guitarras. Por los años cincuenta volvió a unirse a una orquesta, esta vez a la de Mariano Mores, con la que participó en un festival en Roma en 1961. Se quedó a vivir en España, país en el que ha sido y es el gran difusor del puro tango argentino. Su voz, de timbre semejante al de Gardel, es, sin duda, la más conocida del género en el país. Ha grabado infinidad de títulos y actuado con éxito en televisión y clubs. Su fama ha sido muy grande en España durante diez años. Es autor del tango **Yo quiero conocer Madrid.**

ADRIAN, Eduardo (Alberto Ehyerabide, 1923).—Cantor profesional desde 1942, fecha en que lo contrató Francisco Canaro. Actor, comentarista literario, desde 1962 reside en Montevideo. Sus grabaciones de tangos románticos son muy apreciadas. Es autor, entre otros, de **Que no nos vea.**

AGRI, Antonio Pablo (1932).—Uno de los mejores violinistas del tango. Se inició en 1947 y estuvo en muchos grupos hasta que en 1962 formó en el quinteto Nuevo Tango, de Piazzola. Virtuoso de su instrumento, ha sabido insertarlo perfectamente en el más puro tango.

AGUILAR, José María (1891-1953).—Guitarrista compañero de Gardel, uno de los mejores de todas las épocas. Nació en Montevideo. Pudo sobrevivir del trágico accidente de Medellín (1935). Es autor de numerosos títulos: **Milonguera, Murió el pájaro cantor** y de la música de varios de Cadímaco.

AHUMADA, Julio (1916).—Virtuoso y maestro de bandoneonistas, desde 1937 vivió en Buenos Aires la vida bohemia y azarosa de los músicos. Ha tocado con todas las grandes figuras y compuesto algunos tangos-milonga de corte moderno. Sus solos de numerosas grabaciones han alcanzado justa gloria.

AIETA, Anselmo Alfredo (1896-1964).—Bandoneonista y compositor, director del grupo Los Ases. Entre sus numerosas composiciones figuran **Carnaval, Tus besos fueron míos, Bajo Belgrano,** etcétera.

ALONSO, Oscar (Pedro Carlos Brandán, 1912). Cantor barítono, con una carrera de casi cuarenta años llena de éxitos. Desde 1935 ha estado realizando continuas grabaciones, que le han valido ser considerado uno de los mejores cantores del tango en toda su historia. Ha viajado por toda América y trabajado con numerosos grupos. Entre sus mejores títulos destacan **Malena, Barrio pobre, Che bandoneón, Qué viejo estoy,** etcétera.

AMADORI, Luis César (1902).—Letrista de tangos y director de cine radicado en Madrid desde 1955. Nació en Italia. Autor de **Confesión, Juramento, Vendrás alguna vez, Olvido,** etcétera.

AROLAS, Eduardo (Lorenzo Arola, 1892-1924). Bandoneonista y uno de los mejores y primeros compositores de tango, a cuya definitiva estructura contribuyó decisivamente. Pionero en actuaciones hoy célebres, han pasado a la Historia tangos como **Una noche de garufa** (1909), **Comme il faut, La Cachila, Place Pigalle.** Sobre su figura legendaria se han compuesto también varios tangos.

AVELLANEDA, Pepita (Josefa Calatti).—Cupletista y tonadillera de principios de siglo, actuó en los cafés cantantes de la Boca, con un repertorio tanguero. En su ancianidad se encargaba de un guardarropa. Murió en 1951.

BAHR, Carlos (1912).—Letrista, uno de los más prolíficos. Sin ser genial, algunos de sus tangos han sido muy populares: **Noches largas, Desconsuelo, Estás conmigo, Remordimiento,** etcétera.

BALCARCE, Emilio (E. Sitano, 1920).—Violinista, arreglador y director, una de las figuras máximas del tango orquestal. Ha visitado la URSS, China (1959) y Japón (1968). Su tango **La bordona** se considera antológico.

BALTAR, Amelita (1940).—Cantante iniciada en 1962, una de las primeras figuras actuales. También canta folklore argentino. En 1968 protagonizó la ópera **María de Buenos Aires,** una de cuyas canciones **(Balada para un loco)** se hizo muy popular, incluso en España.

BARDI, Agustín (1884-1941).—Compositor poco popular, pero muy estimado por los músicos. Sus obras son muy numerosas: **Nunca tuvo novio, Madre hay una sola, Qué noche,** etcétera.

BASSO, José Hipólito (1919).—Pianista, compositor y uno de los directores más conocidos. Trabajó con Troilo (1943-47) y luego formó varios grupos.

BERON, Elba (1930).—Cantante de gran temperamento. Se inició en 1942. Ha trabajado en varias orquestas (incluida la de Troilo), hasta que en 1963 decidió seguir carrera de solista. Hermana de los también cantores José y Raúl.

BERON, Raúl (1920).—Cantante, una de las figuras más importantes de la «generación de los cuarenta» (época dorada del buen tango) y también de todos los tiempos. Seguidor de Gardel, maestro de cantores de orquesta, posee un gran sentido rítmico y una peculiar dicción llena de sentimiento. En 1945 estuvo con la orquesta Francini-Pontier, y del 50 al 55, con Troilo. Ha cantado en numerosas películas: **Mi noche triste.**

BIANQUET, José Ovidio (1885-1942).—Llamado «El Cachafaz», ha sido el más célebre bailarín de tangos. Recorrió Europa y los Estados Unidos (1920) como gran difusor de esta música y actuó en algunas películas.

BOZAN, Sofía (S. Bergero, 1904-1958).—Cantante. En 1930 estrenó **Yira, Yira.** Se la considera creadora del tango festivo. Realizó algunas jiras por Europa y participó en varios films **(Luces de Buenos Aires,** con Gardel).

CADIMACO, Enrique Domingo (1900).—Letrista, uno de los grandes de la dignificación del tango como composición poética. Nostálgico, lleno de hermosas metáforas, agudo retratista de tipos, paisajes y costumbres, son suyas las letras de tangos tan conocidos como **Che, papusa, oí, Madame Yvonne, Santa Milonguita, Pico de oro,** etcétera.

CALO, Miguel (1907).—Bandoneonista y director. Desde 1934 ha estado grabando gran número de excelentes discos. De estilo sobrio, ha sabido dirigir a muchas primeras figuras.

CANARO, Francisco («Pirincho», 1888-1964).—Director y compositor, una de las figuras clave del tango. Durante casi cuarenta años (1916-1964) estuvo al frente de una de las más importantes orquestas de tango. Ha visitado gran número de países, participado en muchas películas y grabado cientos de discos al frente de diversos solistas. En París y España ha sido muy admirado y querido, y en Argentina es considerado uno de los padres de esta música. Es autor de muchas comedias y tangos, como **Sentimiento gaucho, El chamuyo, Mirlo blanco, Adiós, pampa mía...**

CASTILLO, Alberto (A. de Luca, 1914).—Cantor, uno de los grandes veteranos. Luego de trabajar en varias orquestas, grabó su primer disco en 1941. Independizado desde 1944, tiene un estilo amanerado, espectacular y muy alejado del verdadero tango.

Pepita Avellaneda.

Raúl Berón.

Enrique Santos Discépolo.

En algún círculo se le compara a Peret respecto del cante flamenco. Todavía en 1971 estuvo actuando en España. De su época gloriosa han quedado canciones como **Todos queremos más** y **Ay, Dolores, Dolores mía,** muy escuchadas en España en los años 50.

CASTILLO, Cátulo (1906).—Polifacético del tango y de otras actividades (boxeador, periodista). Compositor de tangos como **Aquella cantina de la ribera, Viejo ciego, Organito de la tarde,** el fabuloso **Desencuentro, La última curda** y cien más. Colaboró con Troilo en espectáculos teatrales, escribió para el cine y muchos poemas sobre el tango.

COBIAN, Juan Carlos (1896-1953).—Director y compositor de la generación de 1910, influido por la música europea. **A pan y agua** es su obra más conocida.

CONTURSI, Pascual (1888-1932).—Letrista, uno de los grandes creadores del tango. desde 1915, y hasta que murió, loco, participó en todas las empresas tangueras. Sus tangos fueron cantados por Gardel y se cantan hoy en día. Recordemos **El cachafaz, Mi noche triste** (que daría título a una película sobre su vida), **Flor de tango, Bandoneón arrabalero** y **La he visto con otro.** Fue también autor de numerosas piezas teatrales de ambiente porteño.

CORSINI, Ignacio (1891-1967).—Cantante y actor de cine. Gran estilista, el «Príncipe de la canción porteña» grabó discos desde 1913, siempre con gran éxito.

DANTE, Carlos (1905).—Cantante, muy conocido en España hacia 1930. Como solista de orquesta, es uno de los de más larga trayectoria.

D'ARIENZO, Juan (1900).—Violinista y director, especializado en bailables, con una gran época dorada (en torno a 1940) y otra muy pobre (1950-60).

DE CARO, Francisco (1898).—Compositor y pianista, autor de **Flores negras,** canto a la bohemia porteña nocturna. Su hermano Julio (1899) es uno de los músicos más importantes del tango. Durante varios años, en torno a 1930, tuvieron un sexteto muy célebre, que grabó numerosos discos hoy de coleccionista. Julio tocaba un violín-corneta.

DEL CARRIL, Hugo (Piero H. Fontana, 1912). Cantante, actor y director de cine. Intérprete lleno de emoción y típicamente porteño. Ha grabado desde 1936 y actuado y dirigido muchas películas de ambiente argentino.

DELFINO, Enrique Pedro (1895-1967).—Director y compositor, lleno de ternura y humor y fecundísimo. Sus dos tangos más conocidos son **Gigoló** y **Aquel tapado de armiño** (1928). Al frente de diversas orquestas ha grabado buen número de discos.

DI SARLI, Carlos (1900-1960).—Uno de los más grandes directores de orquesta de tango. Como pianista, a su vez, fue un gran virtuoso. La mayor parte de su repertorio era de estilo antiguo, clásico. Se calcula que ha grabado un par de centenares de discos. Como compositor, destacan **Milonguero viejo, Corazón** y **Meditación.**

DISCEPOLO, Enrique Santos (1901-1951).—Letrista, músico, dramaturgo y actor, es acaso la personalidad más importante del tango como poeta. Uniendo tragedia y comicidad, lo ridículo y lo sublime, creó toda una galería de tipos magníficamente retratados. En cierta manera, Discépolo es el gran metafísico del tango; o, en otras palabras, el tango adquirió con él categoría de obra importante. Sentimental, sarcástico, lírico, describió esas figuras urbanas degradadas que son el matón (**Malevaje**), la prostituta (**Yira, Yira**), el amante engañado (**Secreto**), el hombre que no entiende el mundo (**Cambalache**), el solitario (**Uno, Cafetín de Buenos Aires,** quizá los dos tangos más impresionantes). Dio conferencias en España (1935) y Francia, escribió para el cine y fue una de las personalidades más atractivas e inteligentes del tango. Otros inolvidables títulos suyos son **Chorra, Alma de bandoneón, Quién más, quién menos, Pero el día que me quieras, Fangal, Justo el 31,** etcétera.

DUMAS, Enrique (1935).—Cantante inclinado primero hacia el «jazz», que se pasó al tango en el 55. Ha cantado con Figari y luego en solitario.

DURANTE, Ruth (1935).—Cantante que comenzó en 1954 y ha seguido una notable carrera de solista.

FABIAN, Néstor (José Cotelo, 1930).—Cantante, una de las figuras más conocidas

de la actualidad. Profesional desde 1961, ha actuado incansablemente y con éxito. Estuvo en España en 1971.

FEDERICO, Leopoldo (1927).—Bandoneonista y director de la generación del 55, innovador y gran estilista. Está considerado uno de los mejores directores actuales, por su gran imaginación y pulcritud interpretativa.

FILIBERTO, Juan de Dios (Filiberti, 1885-1964).—Compositor y violinista, uno de los pioneros del tango. Es autor de **Caminito** (1924).

FLORES, Carlos (C. Geroni, 1895-1953).—Director y compositor, gran difusor del tango en Europa. En España estuvo en 1931 y murió en Madrid. Es autor de **Alhambra, Melenita de oro,** etcétera.

FLORES, Celedonio (1898-1947).—Letrista, autor de obras tan conocidas como **Mala entraña, Muchacho, Sentencia, Corrientes, Margot** y **Mano a mano,** entre otras. Fue uno de los grandes poetas de este tipo de música.

FRANCINI, Enrique Mario (1916).—Director, uno de los grandes renovadores del tango. Excelente violinista, sus agrupaciones han sido muy conocidas en distintas épocas, sobre todo en torno a 1950 y después de 1966.

FRESEDO, Osvaldo (1897).—Bandoneonista y director importante desde los años 20. Desde entonces ha grabado, actuado, revolucionado el tango, enseñado a cientos de intérpretes. Es uno de los directores clásicos más admirados.

GOYENECHE, Roberto («El Polaco», 1926).—Cantante, uno de los vocalistas clásicos del tango, «típica voz de tango». Gran «intérprete» de lo que canta, lo hace profesionalmente desde 1944. Ha cantado con varias orquestas: Salgán, Troilo, y grabado docenas de discos excelentes.

LAMARQUE, Libertad (1909).—Cantante y actriz. Luego de haber realizado una película, grabó su primer disco (1926). Desde 1947 vivió en México. Su fama como cantante la debe, sobre todo, al cine, ya que en casi todos los films interpretaba tangos conocidos. De todas maneras, ha sido una de las mejores vocalistas femeninas del tango.

LAURENZ, Pedro (P. Blanco, 1902).—Bandoneonista, compositor y director. Admirable solista, su orquesta fue famosísima durante toda la década de los 30. Ha sido un compositor muy original: **Berretín, Mal de amores, Sin tacha,** etcétera.

LEDESMA, Argentino (1928).—Cantante que comenzó en 1952. Independiente desde 1957, tiene grabados más de cuatrocientos tangos y ha actuado en diversos países americanos y europeos.

LEIVA, Susy (1933-1966).—Cantante descubierta en 1954. Trabajó con Canaro y viajó por toda América del Sur. A partir de 1961 ha simultaneado las grabaciones con el cine y la televisión, hasta que murió en accidente de auto.

LE PERA, Alfredo (1904-1935).—Letrista, colaborador de Gardel en su última época. Con él murió en el accidente de Medellín. Escribió **Volver, Cuesta abajo, Por una cabeza, Melodía de arrabal,** etcétera.

LUQUE, Virginia (Violeta Domínguez, 1925). Cantante y actriz. Intérprete de numerosos films, comenzó cantando un tango casi puro, para más tarde adoptar un estilo amanerado y en exceso dramático. Ha participado en numerosos espectáculos junto a Hugo del Carril y M. Mores. Estuvo en España en 1971, entre los miembros de la embajada artística argentina.

MAIZANI, Azucena (1902).—La más popular de las cantantes de tangos. Creó un estilo personal, lleno de emoción y sentimiento. Empezó con Canaro en 1920, y tres años más tarde **(Padre nuestro)** sería conocida en todos los ámbitos tangueros. Actriz de revista, y ocasionalmente de cine, tiene una amplísima discografía y es letrista de **La canción de Buenos Aires** y **Pero yo sé.**

MANZI, Homero (H. Manzione, 1907-1951).—Letrista, el más importante junto a Discépolo. Autor de teatro y guiones cinematográficos, periodista, poeta, ha dado al tango algunas de sus mejores páginas: **Sur** (1948), **Viejo ciego, Barrio de tango, El último organito, Malena,** etcétera. Es también autor de numerosas milongas, valses y canciones de todo tipo. Se le considera el mejor recreador de un Buenos Aires nostálgico e ido.

Roberto Grela y Leopoldo Federico.

Astor Piazzolla.

MARINO, Alberto (1920).—Cantante nacido en Italia, importante figura de los años 40. Desde 1946 ha llevado una brillante carrera en solitario, actuando en varios países americanos, entre ellos los Estados Unidos.

MORES, Mariano (1922).—Pianista y compositor varias veces establecido en España (la última, en 1970, junto a su hijo, cantante). Ha protagonizado numerosas películas y actuado constantemente en todo el mundo de habla hispana. Sus composiciones más célebres son **Cafetín de Buenos Aires, La Calesita, Uno, Viejo Madrid** y **Por qué la quise tanto.**

ORTIZ, Ciriaco (1908).—Bandoneonista y director. Gran estilista de su instrumento, indudable maestro, desde 1925 ha venido grabando discos y apareciendo en público siempre con gran éxito. Es compositor de varios tangos.

PIAZZOLLA, Astor (1921).—Bandoneonista. Quizá el músico más discutido y admirado de todo el tango, en sus distintas épocas. Máxima figura de la década de los 50, sus arreglos casi sinfónicos de tangos han escandalizado y sorprendido. También han apasionado. Músico de cuerpo entero, sus versiones son originalísimas, con adherencias de música culta y contemporánea. Fue alumno de Nadia Boulanger, en París, y ha compuesto obras extensas de corte clásico: sinfonías, ballets, etcétera. Desconcertante virtuoso, ha hecho del tango una apoyatura para grandes vuelos musicales. Ha dado grandes conciertos en todo el mundo y grabado innumerables discos. En sus manos resulta cierta la afirmación de que el bandoneón es un órgano pequeño. Obras: **Para lucirse, Prepárense, Contratiempo, Picasso, Tango dramático, Tango para una ciudad, Oda íntima a Buenos Aires, Serie de tangos para orquesta,** etcétera.

PODESTA, Alberto (1917).—Cantante, vocalista de numerosas orquestas importantes, hasta que en 1956 se fijó en Colombia. Sobrio e inconfundible, su carrera no ha tenido momentos de estiaje.

PUGLIESE, Osvaldo (1905).—Pianista, compositor y director; con Piazzolla y Troilo forma el terceto capital del tango. Lanzado a la fama hacia 1924, al frente de diversas orquestas ha visitado medio mundo (incluso China continental). Gran estilista de su instrumento, agudo descubridor de talentos musicales, ha sido también uno de los más destacados arregladores del tango, género que tiene muchísimos buenos. Como compositor, sin embargo, no tiene categoría máxima, aunque es magnífico **Recuerdo.**

QUIROGA, Rosita (1901).—Cantante y compositora, una de las creadoras del estilo femenino de interpretación de tangos. En su voz cobraban vida, sobre todo, los temas arrabaleros y fuertes. Durante casi medio siglo ha sido una figura de primer orden. Es autora de **Carta brava** y **Oíme, negro.**

RIVERO, Edmundo (1911).—El más importante cantor de tangos después de Gardel, a quien incluso supera en muchos aspectos. Sobre todo a partir de 1950, su carrera de solista ha sido brillantísima. Ha grabado con las mejores orquestas (a destacar las hechas con Piazzolla) y algunos de sus discos son capitales: **E. R. canta a Discépolo, Tangos que hicieron época, En Lunfardo,** etcétera. Excelente guitarrista, su gesto dramático en la interpretación de tangos es auténticamente magistral. Su

voz de bajo es magnífica a la hora de cantar asuntos románticos y trágicos. Sería difícil seleccionar algún título. Rivero ha grabado prácticamente todos los grandes tangos y quizá nadie lo haya hecho mejor que él.

RUFINO, Roberto (1922).—Cantante y compositor. Desde 1939, en solitario o como vocalista de orquestas, ha venido actuando en los mejores locales tangueros y grabado buen número de discos. Por temporadas, se ha dedicado también a los «standards» de todo el mundo.

SALGAN, Horacio (1916).—Pianista, compositor, arreglador y director, uno de los grandes revolucionarios del tango, volcado a la creatividad original, modernizante y personal. Maestro de dos o tres generaciones distintas, enseñó a grandes figuras, como director de orquesta. Entre sus innovaciones está la guitarra eléctrica, muy poco usada en el tango. Entre sus composiciones destacan **La llamo silbando, Grillito, A fuego lento** y **Tango gaucho.**

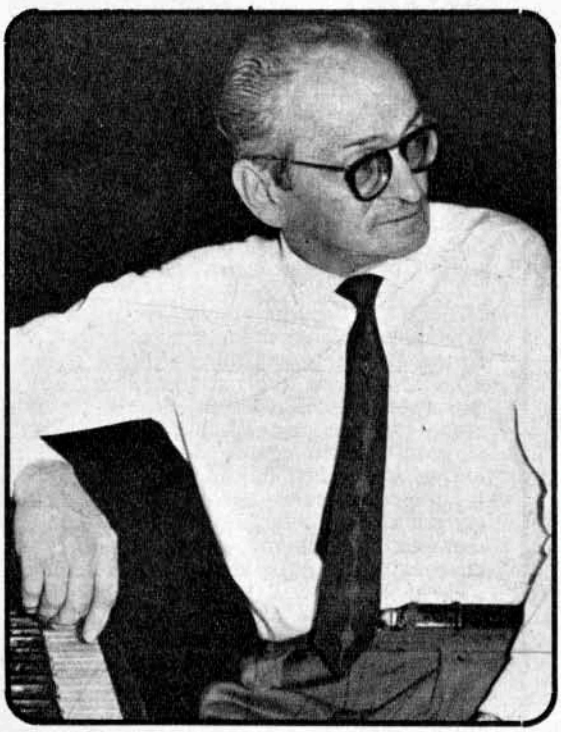
SIMONE, Mercedes (1904).—Cantante de gran comunicatividad y emoción. Su belleza conseguía en ciertas interpretaciones tintes dramáticos. Comenzó en 1928 y fue una de las primeras en ser admitida con timbre bajo en el mundo del tango. Actuó en varias películas y sus grabaciones abarcaron todos los géneros, del cómico (**Chorra**) al canyengue (**Yo soy la milonguita**).

SOBRAL, Jorge (1931).—Cantante, actor de cine, es una de las figuras actuales de mayor relieve. A partir de 1955 actuó como solista con Piazzolla y luego en solitario. Ha grabado numerosos discos con distintas formaciones orquestales.

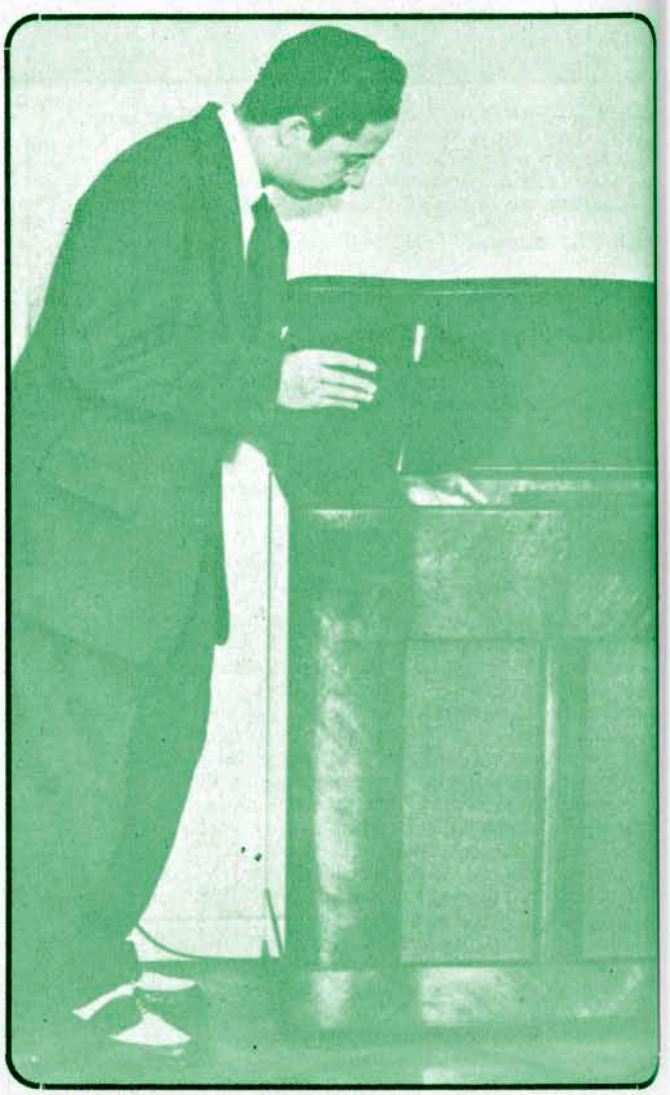
SOLIS, Alba (Angela Lamberti, 1936).—Cantante y actriz. A partir de 1955 se fue afirmando su nombre, y en la actualidad es una de las que más frecuentemente aparecen en la televisión y espectáculos nocturnos.

SOSA, Julio (1926-1964).—Cantante uruguayo de la línea de Edmundo Rivero. Desde 1949, residiendo ya en Buenos Aires, trabajó con numerosas orquestas, hasta que siguió como solista en el 58. Fue gran frecuentador de los canales de televisión y dejó grabada una abundante producción.

TANIA (Ana Luciano, nacida en Toledo hacia 1905).—Empezó como cupletista y en Buenos Aires se aficionó al tango, al que decidió dedicarse desde entonces. Muy vinculada a Discépolo, con el que vivió



Osvaldo Pugliese.



Horacio Salgán.

Aníbal Troilo.

Angel Vargas.

veinte años, actuó en varios países y fue una de las grandes cantantes de finales de los años veinte.

TIRAO, Cacho (Oscar Emilio, 1941).—Guitarrista, quizá el mejor del momento presente. Trabajó con Los Cinco Latinos por Europa y más tarde sería llamado por Piazzolla para el estreno de **María de Buenos Aires.** Pese a su juventud, está considerado como uno de los mejores guitarristas de tango de todos los tiempos. En Madrid (1971) interpretó excelentemente incluso temas clásicos y españoles.

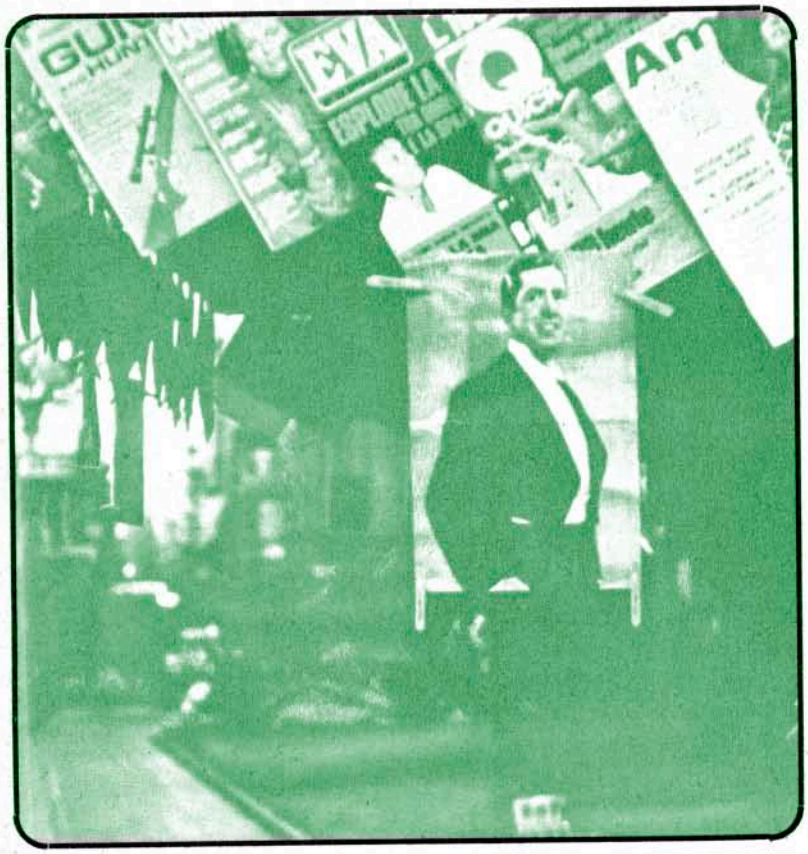
TROILO, Aníbal («Pichuco», 1914).—Si no el mejor, sí el más popular y conocido director de orquestas de tango. Bandoneonista magistral, buen arreglador, compositor, músico de cuerpo entero, ha dedicado toda su vida al tango, prácticamente desde 1930. En sus distintas formaciones han participado músicos de gran valía, y su incansable actividad lo ha llevado a todo el mundo. Como casi todos, trabajó primero en la radio y terminaría en el cine y la televisión. Su biografía coincide con la historia del tango desde hace más de treinta años. Organizador de impresionantes espectáculos tangueros, es autor de **Discepolín, Che bandoneón, Milonguero triste, Barrio de tango** y muchos otros.

VARGAS, Angel (José Lomio, 1904-1959).—Cantante. Desde muy joven grabó acompañado de guitarras. Alternativamente trabrajó solo y con orquestas diversas. Sus grabaciones mejores con **Palais de Glace** y **Ninguna.**

VAZQUEZ, Nelly (1940).—Cantante. Se inició en 1959 y pronto pasó a trabajar con el quinteto de Astor Piazzolla. A partir del 64 actuó con Troilo, hasta el 68, en que continuó sola. Algunas de sus grabaciones se consideran insuperables: **María, Griseta, Viejo Madrid, Milonguita,** etcétera.

VIDAL, Jorge (1924).—Cantante y compositor. En 1948, Pugliese lo incorporó a su orquesta, con lo que grabó temas tan conocidos como **Puente Alsina** y **Barra querida.** Actor de teatro y televisión en asuntos porteños o criollos, protagonizó el film **El tango vuelve a París.** De 1966 al 69 estuvo actuando en los Estados Unidos.

CAPITULO V Página 19



Carlos Gardel.

Evaristo Carriego.

MINIDICCIONARIO TANGUERO

Amurar: Empeñar, robar, abandonar.
Apoliyar: Dormir.
Atorrante: Vago, vagabundo.
Bacán: El que mantiene a una mujer. Rico.
Barra: Grupo de personas del bajo fondo. Grupo de amigos.
Beguén: Capricho. Mujer mantenida.
Biyuya: Dinero, «pasta».
Boleto: Bola, engaño.
Boliche: Cafetín, tabernucho.
Botón: Policía.
Bulín: Habitación pobre.
Cachuso: Arruinado.
Caferata: Chulo (cafiolo, cafishio, etcétera).
Cafúa: Cárcel.
Camambuses: Zapatos, pies.
Cana: Cárcel.
Canfinflero: Chulo, proxeneta.
Canyengue: Entre compadres, amistoso.
Carro: Mujer de la vida.
Conventillo (convento): Casa de vecinos (pobres).
Cusifai: Tipo insignificante.
Crepar: Morir.
Cucuza: Cama.
Changa: Chapuza (laboral).
Chantapufi: Cusifai.
China: Campesina. Mujer.
Chorro: Ladrón.
Debute: Bien. Eficaz.
Descangayado: Viejo, inservible.
Deschavar: Confesar, «cantar».
Embroque: Mirada vigilante.
Empilchar: Vestir.
Engrupir: Engañar.
Engrupido: Engañado. Engreído.

Sofía Bozán.

Fané: Pasado de moda, viejo.
Fioca: Chulo. Elegante.
Fulero: Feo. Cobarde.
Garufa: Como farra. Diversión:
Gil: Tonto.
Gringo: Extranjero, italiano.
Guita: Dinero.
Hinchar: Fastidiar.
Laburo: Trabajo.
Lunfardo: Jerga argentina de los bajos fondos.
Macana: Equivocarse, mentir.
Mersa: Grupo de gente despreciable.
Metejón: Enamoramiento.
Mina: Mujer. Amante del ladrón.
Mistongo: Pobretón.
Morfar: Comer.
Otario: Tonto.
Papirusa (papusa): Mujer linda. De la vida.
Pedo: Curda. Borrachera.
Percalera: Muchacha pobre, humilde.
Percanta: Mujer.
Peringundín: Bailongo de mala fama.
Piantar (espiantar): Huir. Robar.
Pierna: El que hace favores. Buen tipo.
Piola: Como pierna.
Pucho: Colilla.
Ragú: Hambre.
Rantifuso (rante): Arruinado, vagabundo.
Rea: Mujer de mala vida.
Taita: Guapo, valiente.
Tarado: Estúpido.
Tira: El poli.
Vesre: Forma de invertir las sílabas, muy frecuente en el lunfardo: Gotán (tango).
Yiro: Paseo, en busca de clientes

Introducción a un tema apasionante, vivo
y de incidencia constante en nuestra vida, mal comprendida
por unos, peor interpretada por otros
y admitido con reservas por los más, sin tener en cuenta
que nuestras realizaciones (en este caso la música) son frutos
de la sociedad que las ha creado
y representación viva de la misma para bien
(léase Víctor Jara, Pete Seeger, Woody Guthrie, Voces Ceibes)
o para... (Camilo Sesto, Julio Iglesias, Raphael
y demás asiduos a los hits).

AKAL EDITOR